تأثير يانيس ريتسوس في الشِّعر العربيّ الحديث: سعدي يوسف نموذجًا

Yannis Ritsos impact on modern Arabic Poetry: Saadi Yousif as a model

مفلح الحويطات

Mufleh Hweitat

كليّة اللّغات، الجامعة الأردنيّة، العقبة، الأردن

بريد الكتروني: mhweitat@yahoo.com

تاريخ التسليم: (٢٠١١/٣/١٠)، تاريخ القبول: (٢٠١١/٦/٢٦)

ملخّص

تهدف هذه الدّراسة إلى تعرّف تأثير الشّاعر اليونانيّ يانيس ريتسوس (١٩٠٩-١٩٩٠) في الشّعر العربيّ الحديث. وتتّخذ من الشّاعر سعدي يوسف نموذجاً لمقاربة ودراسة هذا التّأثير، باعتباره أبرز الشّعراء العرب الذين تبدّى هذا التأثير في شعرهم على نحو بالغ الوضوح. وقد قدّمت الدّراسة – أولاً- عرضاً موجزاً لأبرز ملامح تجربة ريتسوس الشّعريّة. وذهبت- من ثمّ- إلى تلمّس هذه الملامح وحضورها في شعر سعدي؛ إذ تبيّن أنّ الاهتمام برصد دقائق الحياة اليوميّة وتفاصيلها البسيطة التي لا تسترعي في الغالب النّظرة العجلى، والتّخفّف من المجاز والاستعارة في لغة القصيدة، ومقاربة الموضوع بشيء من الموضوعيّة والحياديّة التي يوفّرها استثمار السّرد، وتغييب الذّات عن الحضور الطّاغي في النّصّ، والاعتناء الواضح ببناء القصيدة التي توظّف شعريّة المفارقة، وتوتّر المشهد، ومزج الواقع بالكابوس لإنتاج صور سرياليّة تثير الدّهشة والغرابة، وغير ذلك، هي أبرز ملامح قصيدة ريتسوس الفنيّة التي بدا تأثيرها واضحاً في شعر سعدي يوسف.

Abstract

This study aims to show the influence of the Greek poet Yannis Ritsos (1909-1990) on modern Arabic poetry, especially on the poetry of Saadi Yousif as a model, an Arabic poet whose work is clearly influenced by Ritsos. This study briefs Ritsos poetic experience: his concern in small details of daily life, the little use of metaphors and figures of speech, neutral and objective approach, his ego absence, poetic

irony, scenic tension, the mix of reality with nightmares to produce a surrealistic image that is astonishing and weird. These features and more are presented in Saadi Yousif's poems that explicitly show Ritsos poetic influence on him.

مقدّمة

يعود اختيار سعدي يوسف ليكون منطلقًا لهذه الدّراسة المقارنة إلى جملة أسباب، أوّلها: وضوح أثر يانيس ريتسوس في شعره وضوحًا لا تخطئه النّظرة الفاحصة. وثانيها: عدم تقصّي هذا الموضوع - على كثرة إشارات الدّارسين إلى وجود هذا التّأثير - في الدّراسات النّقديّة العربيّة الحديثة على نحو أكثر استقصاءً وتفصيلاً. وثالثها: دافع يعود إلى سعدي يوسف نفسه الذي أبدى اهتماماً واضحاً بشعر ريتسوس حين ترجم عددًا من قصائده إلى اللّغة العربيّة[١]. وواضح ما لهذه التّرجمة والانتقاء من إيحاءات ذوقيّة ونقديّة كان لها دور محفّز إضافيّ لاختياره نموذجاً ممثّلاً لجوانب من هذا التّأثير.

ولم أعثر في حدود اطّلاعي على دراسة وافية لهذا الموضوع، باستثناء إشارات سريعة[٢] تؤكّد هذا التّأثير وتشير إليه، دون أن تُعنى ببحثه واستقصاء صوره ووجوهه من خلال دراسة تفصيليّة شاملة. ولعلّ أبرز من بحث هذا الموضوع هو فخري صالح في دراسته الموسومة بـ: "شعريّة التفاصيل: أثر ريتسوس في الشّعر العربيّ المعاصر - دراسة ومختارات"[٣]. وكتاب

---

(١) ريتسوس، يانيس، إيماءات، ترجمة: سعدي يوسف، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩.

(٢) من هذه الإشارات مثلاً: خوري، الياس، الذّاكرة المفقودة: دراسات نقديّة، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠، ص١٨٥؛ المحسن، فاطمة: "وصف الأشياء: النّزعة التّصويريّة وقيم النثر في شعر سعدي يوسف"، نزوى، العدد العشرون، مسقط، ١٩٩٩، ص٥٤؛ عصفور، جابر: "سعدي يوسف: شاعر مرتحل عبر المنافي"، العربي، العدد٥٣٠، وزارة الإعلام، الكويت، ص٨٣؛ الصّمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف: دراسة تحليليّة، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١، ص١٢٠، ص١٦٥، ص٢٣٥، ص٢٥١؛ ويؤكّد الشّاعر محمّد علي شمس الدّين هذا التّأثير بقوله في أحد حواراته الصّحفيّة: ".. بخلاف سعدي يوسف الذي يربض عليه يانيس ريتسوس، وبخلاف آخرين لا أريد أن أفتح سجالاً مع أحد بذكر الأسماء". انظر: شمس الدّين، محمد علي، حوار مع جريدة المستقبل، العدد٣٦٣٠، ٢١نيسان٢٠١٠، www.almustaqbal.com؛ والباحث- وإن كان يتحفّظ على تعبير شمس الدّين "يربض عليه"، مع ما قد يوحي به رأيه إجمالاً من انتقاص- يسوق هذا الرّأي ليؤكّد من خلاله تمكّن هذا التّأثير ووضوحه في شعر سعدي لا أكثر.

(٣) انظر: صالح، فخري، شعريّة التفاصيل: أثر ريتسوس في الشّعر العربيّ المعاصر، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨، ص١٠٤-١٠٨؛ وثمّة دراسة أخرى لفخري صالح عنونها: "سعدي يوسف: شعريّة قصيدة التفاصيل". ولم تكن هذه الدّراسة موجّهة في الأصل لدراسة قضيّة التأثر والتأثير على نحو مقصود. بيد أنه يؤكّد وجود هذا التأثير ويشير إليه صراحة. هذا فضلاً عن عنوان الدّراسة الذي يعنى ببحث شعريّة التفاصيل، وهي من السّمات البارزة لشعر ريتسوس التي تركت أثرها في شعر سعدي يوسف. انظر: صالح، فخري: "سعدي يوسف: شعريّة قصيدة التّفاصيل"، فصول، المجلد١٥، العدد٣، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٤١-١٤٩.

صالح هو في الأصل ترجمة لخمسين قصيدة من شعر ريتسوس إلى اللغة العربيّة، ألحقت بها دراسة موجزة بحثت أثر ريتسوس في الشّعر العربيّ المعاصر على نحو عامّ. وهي دراسة لم تقصد تناول شاعر محدَّد؛ فقد تناولت عدداً من الشّعراء العرب الذين تبدّى أثر ريتسوس في شعرهم واضحاً، من مثل: سعدي يوسف، وعبّاس بيضون، وأمجد ناصر، ونوري الجرّاح، وغيرهم. وجاء تناوله لملامح هذا التّأثير في شعر سعدي سريعاً غير مقصود لذاته.

وربما كان من الإنصاف القول إنّ إفادة هذه الدّراسة من دراسة فخري صالح واضحة، وإنّ جلّ ما تطمح إليه الدّراسة الحالية هو استقصاء ملامح هذا التأثير على نحو متخصّص مقصود، وفق ما يدعو إليه صالح نفسه في السّطور الأخيرة من دراسته. ومع هذا، فإنّ هذه الدّراسة لم تخل، في ما يقدِّر الباحث الحالي، من جوانب يحسبها جديرة بالنّظر والتّقويم، كالإشارة إلى الأثر الإيروتيكي الذي تركته قصيدة ريتسوس في شعر سعدي يوسف. والوقوف على بعض الجوانب الشّكليّة في شعر ريتسوس التي مارست تأثيرها أيضاً في شعر سعدي (هندسة القصيدة، العنونة،..). وبَحْث هذا التّأثير في نصوص متعدّدة وحديثة من شعر سعدي. هذا فضلاً عن مناقشة الباحث لبعض آراء صالح وتحليلاته في دراسته المذكورة.

ويقوم منهج هذه الدّراسة على استقراء وتحديد الملامح الفنيّة الأساسيّة التي تميّز بها شعر ريتسوس لتكوين تصوّر عامّ يضيء ما تطمح هذه الدّراسة إلى استجلائه، وهو تلمّس بعض من جوانب التّأثير التي تركها شعر ريتسوس في شعر سعدي يوسف. ويتركّز هدف هذه الدّراسة في انتقاء المشترك من الخصائص الشّعريّة ممّا ظهر في شعر ريتسوس، وبدا تأثيره واضحًا في شعر سعدي يوسف. وقد اعتمد الباحث على عدد من التّرجمات العربيّة لشعر ريتسوس وفق ما سيشار إلى ذلك في مواضعه من هذه الدِّراسة.

يعدّ الشّاعر يانيس ريتسوس من أشهر الشّعراء اليونانيين في العصر الحديث. وقد ولد في بلدة (مونيمفاسيا) عام ١٩٠٩م لعائلة إقطاعيّة فقدت أملاكها بعد هزيمة اليونان في حرب آسيا الصّغرى. ومرّت حياته بتحوّلات وانتكاسات مؤثّرة؛ إذ جُنّ والده إثر خسارته أملاكه الممتدّة، وتوفّيت والدته وهو ما يزال في سنّ المراهقة. ثم أصيب بالسّلّ وتدهورت صحّته ودخل أكثر من مصحّ علاجيّ.

وقد عمل ريتسوس بعد انتقاله من بلدته (مونيمفاسيا) إلى العاصمة أثينا، كاتباً عند مسجّل للعقود، ثمّ اتّجه - بعد تحسُّن صحّته من السّلّ - إلى ممارسة التّمثيل والرّقص في بعض الفرق المسرحيّة. وقد شهدت حياتُه فصولاً من النّضال والنّشاط السّياسيّ؛ من مثل انضمامه إلى الجناح اليساريّ في الحركة الثّوريّة اليونانيّة في الثلاثينات من القرن العشرين، ممّا عرّضه للسّجن عدداً من المرّات. وقد كان لكلّ هذه الأحداث أثرها الواضح في شعره. وليس من غرض هذه الدّراسة أن تستقصي القول في حياة ريتسوس وتقلّباتها

المثيرة[٤]، بقدر ما تحاول النّظر في نصّه الشّعريّ، وما تميّز به من قيم دلاليّة وفنيّة وأسلوبيّة، كان تأثيرها ملموساً في عدد من الشّعراء العرب.

يلاحظ بداية غزارة الإنتاج الشّعريّ لريتسوس (وهو في هذا يتشابه مع سعدي يوسف)؛ فقد أصدر في سنيّ عمره حوالي مئة مجموعة شعريّة، منها مثلا: أهرامات، أغنية أختي، سيمفونيّة، نجمة الرّبيع، زمن حجريّ، النّافذة، القديس الأسود، البيت الميت، شهادات، إيماءات، الممرّ والسلّم، وغيرها الكثير[٥]. وقد تُرجم كثيرٌ من هذه المجموعات إلى مختلف لغات العالم، ومنها اللّغة العربيّة[٦].

لعلّ أبرز ما يتميّز به شعر ريتسوس هو اهتمامه البالغ برصد دقائق الحياة اليوميّة في اليونان[٧]، فهو يستحضر كثيرًا من الجزئيّات البسيطة المهملة التي تبدو في الظّاهر منسية، ليعيد صياغتَها جماليًّا، بما يكشف عن شاعريّة متخفّية لا تبدو من النّظرة المستعجلة الأولى. إنّ تعمُّد ريتسوس لهذه البساطة التي تنطوي- عند التّدقيق والتّفحّص- على أعماق دفينة، يتبدّى، مثلاً، من قصيدة بعنوان "معنى البساطة"[٨]. وواضح ما لهذا العنوان من دلالة شارحة في إبراز المنحى الفنّيّ الذي يتعمّده ريتسوس دائماً في مقاربة موضوعاته الشّعريّة، يقول:

أنا وراءَ الأشياءِ البسيطةِ، أختبئُ كي تجدني

وإنْ لم تجدْني، ستجد الأشياءَ،

ستلمسُ ما لمستْ يداي

وستتقاربُ مسالكُ أيدينا

(...)

إنّ كلَّ كلمةٍ منطلقٌ

---

(٤) لمزيد من التفصيل عن حياة يانيس ريتسوس، انظر: ريتسوس، يانيس، قصائد للحريّة والحياة، ترجمة: فاروق فريد، منشورات اليونيسكو، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٤، ص٥-٣٧؛ ريتسوس، يانيس، البعيد: مختارات شعريّة شاملة، ترجمة وتقديم: رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص١١-٥٣؛ القاسم، نضال، يانيس ريتسوس: شاعر الحريّة والتفاصيل، موقع الإمبراطور الالكتروني، www.alimbarature.com

(٥) انظر مسرداً بأعمال يانيس ريتسوس في: ريتسوس، البعيد، ص٣٠٥- ٣٠٦؛ حيدر، جمال، الصيف الأخير: دراسة في أعمال يانيس ريتسوس الإبداعيّة، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ١٩٩٧، ص١٦١-١٦٦.

(٦) من هذه التّرجمات إلى اللغة العربيّة انظر مثلاً: ريتسوس، إيماءات، ترجمة: سعدي يوسف؛ ريتسوس، قصائد للحريّة والحياة، ترجمة: فاروق فريد؛ ريتسوس، البعيد، ترجمة وتقديم: رفعت سلام؛ صالح، شعريّة التفاصيل؛ حيدر، الصيف الأخير.

(٧) بيين، بيتر، كافافي، كازنتزاكس، ريتسوس، ترجمة: سعاد فركوح، دار منارات للنشر، ١٩٨٥، ص١١٨.

(٨) المصدر السابق، ص١٢٢.

للقاءٍ (مؤجّل غالبا)

الكلمةُ حقيقةٌ عندما تصرُّ على اللّقاء

إنّ استحضار ريتسوس لجزئيّات الحياة اليوميّة، والمزج ما بين الحاضر والماضي، مع القدرة على التقاط دقائق الحياة وتفصيلاتها الصّغيرة، هو أبرز ما يميّز طريقته الشّعريّة التي وجدت لها أصداء ملموسة في الشّعر العربيّ الحديث، وخاصّة لدى شعراء جيل السّبعينات والأجيال اللاحقة الذين أحسّوا أنّ القصيدة العربيّة لدى الجيل السّابق قد أُرهقت نتيجة النّبرة الإيقاعيّة العالية، وطرق الموضوعات الكبرى على حساب التّفصيلات الصّغيرة التي ترتبط بعلاقات حميمة مع الإنسان، يغفلها في كثير من الأحيان الشّعر المعني بمعالجة القضايا الكونيّة الفخمة والكبيرة.

وقد وجد شعر ريتسوس احتفاءً كبيرًا من عدد من الشّعراء العرب بعد أن ترجمت كثير من أشعاره إلى العربيّة، وخاصّة لدى شعراء قصيدة النّثر الذين ربّما وجدوا في قصيدته القائمة على متابعة التّفاصيل اليوميّة، وخفوت النّبرة الشّعريّة، وحضور السّرد في القصيدة، مرجعيّة مقبولة تسوِّغ لهم- في ما يبدو- استغناءهم عن "الوزن" كعنصر أساس في تحديد ماهيّة الشّعر. ويبدو هذا التّأثير واضحًا مثلاً في أشعار أمجد ناصر، وعبّاس بيضون، ونوري الجرّاح، ووليد خازندار، وغيرهم(٩). بل إنّ شاعرًا كبيرًا مثل محمود درويش- ممن عُرف بإيقاعيّة قصيدته اللافتة- يخصّص قصيدة كاملة في أحد أعماله الشّعريّة الحديثة لريتسوس، عنوانها: "كحادثة غامضة"، يشير فيها إلى لقاء حميميّ، جمعه بريتسوس، مستبطنًا- بشاعريّة شفّافة- بعض القواسم التي تقرّبه من الشّاعر اليونانيّ، يقول في أحد مقاطعها(١٠):

وقلت: تعلّمتُ منكَ الكثير. تعلّمتُ

كيف أدرِّبُ نفسي على الانشغال بحبِّ

الحياةِ، وكيف أجدّفُ في الأبيض

المتوسطِ بحثاً عن الدّربِ والبيتِ أو

عن ثنائيّةِ الدّربِ والبيت

ومن الملامح الفنيّة البارزة في بنية قصيدة ريتسوس- فضلا عمّا ذكر من عناية بالتّفاصيل اليوميّة- أنّها تقدّم "مشهدًا مدروسًا بدقّة متناهية، يتحوّل فجأة- في النّهاية- إلى مشهد مجنون: مثلا، محلّ حلاقة على شاطئ البحر، يدخله صيّادون من جهة ما ليحلقوا ذقونهم، فيخرجون من الجهة المقابلة بلحىً مبجّلة وقورة طويلة"(١١). وكثيرًا ما قادته هذه الممارسة إلى مزج الواقع

(٩) للتعرّف على جوانب من هذا التّأثير انظر: صالح، شعريّة التّفاصيل، ص١٠١-١٢١.
(١٠) درويش، محمود، لا تعتذر عمّا فعلت، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بيروت، ٢٠٠٤، ص١٥٥.
(١١) ببين، كافافي، كازنتزاكس، ريتسوس، ص١٢٠.

بالكابوس، فتبدو الملامح السّرياليّة الفنتازيّة - أحيانًا- طاغية على ما في القصيدة من عناصر واقعيّة؛ ولعلّ في قصيدته "أزهار غير طبيعيّة" ما يمثّل هذه النّزعة التّصويريّة بوضوح. يقول(١٢):

أرادَ أنْ يصرخَ. لم يعدْ يحتمل. ما من أحد ليسمعه
ما من أحدٍ أراد أنْ يسمعَ. بل خافَ هو نفسه من صوتِه،
فابتلعه. انفجر الصّمتُ في داخله فتطايرتْ في الهواء
أشلاءُ جسدِه. جمعَها بحذرٍ، بلا ضوضاء.
أعادها إلى مكانها ليسدّ الثّقوب. وإنْ عثرَ على
زهرة خشخاشٍ أو سوسنةٍ صفراء، التقطها وزجّ
بها في جسده وكأنّها جزءٌ منه. هكذا،
كان مليئاً بالثّقوب، بل كانَ متبرعمًا بغرابة

والنّصّ يتضمّن- فضلاً عن وضوح النّزعة السّرياليّة فيه- صوراً من المفارقة التي تتجلّى في ما تثيره بعض الصّور من دلالات وإيحاءات صادمة ومتباينة، وذلك على نحو ما يتبدّى في: "خاف هو من نفسه"، و"ابتلع صوته"، و"انفجر الصّمت"، و"تطايرت في الهواء أشلاء جسده". ويمكن في سبيل تأكيد تقنية المفارقة في شعر ريتسوس تقديم النّصّ الشّعريّ التالي، وهو بعنوان (قدر مشترك)(١٣):

من حجرةٍ مأجورةٍ إلى أخرى- حقيبة واحدة.
منضدة واحدة.
سرير عتيق. مقعد واحد
مرتبة من قشّ. بقّ مفقوع. وقذف المنى.
ما من أحد يمتلكُ بيتاً- فهمْ دوماً متنقلون.

---

(١٢) ريتسوس، قصائد للحريّة والحياة، ص١٢٩.

(١٣) المصدر السابق، ص١٣٨؛ وللمفارقة تعريفات كثيرة، لكنّها في أبسطها: "شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السّطحيّ(..) إنّها تشتمل على دالّ واحد ومدلولين اثنين: الأوّل حرفيّ ظاهر وجليّ، والثاني متعلّق بالمغزى، موحى به، خفي". انظر: قاسم، سيزا: "المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر"، فصول، العدد٦٨، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٠٦؛ وللمزيد عن المفارقة انظر: ميويك، د. سي، "المفارقة"، ضمن: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، مجلد٤، ص٩-١١٧.

قدرُنا المشتركُ، يقول، هو عزاؤنا.

تلك الشّجرةُ راسخةٌ، هادئةٌ، تعيشُ عالَمها،

لا تنظر إلى شيء. كرّستْ وجودَها لأزهارها،

تنعكسُ صورتُها على بابٍ كبيرٍ غامضٍ من زجاج.

تتأتّى مفارقة هذا النّصّ من خلال إبراز التّباين بين حالين: حال تلك الجماعة من النّاس التي استغرقها التّنقل والارتحال؛ فاكتفت من الأشياء بأبسطها وأقلّها: حقيبة واحدة، منضدة واحدة، سرير عتيق، مقعد واحد..الخ. وحال تلك الشّجرة الرّاسخة التي "تعيش عالمها" بهدوء مستغرق، مكرّسة وجودها لأزهارها، غير عابئة بشيء. وهي حال تفارق تماماً حال تلك الجماعة البشريّة التي لم يترك لها التّنقل مجالاً لهناءة أو راحة، إلى الحدّ الذي لم تنعم، على مدى عمرها، ببيت يحفظ لها الاستقرار المأمول.

ويبدو حضور السَّرد في قصيدة ريتسوس لافتاً، فكثير من قصائده تتوسّل بالبنية الحكائيّة في تقديم ثيمتها المركزيّة. وقد كفل هذا التّوجّه لقصيدته قدراً من الموضوعيّة والحياديّة التي غيّبت حضور ذات الشّاعر، وباعدت بينها وبين موضوع القصيدة بمسافة، وإن بقي- مع ذلك- كثير من شعره ذاتيّ النّبرة(١٤). ويمكن، على سبيل التّمثيل، إيراد إحدى قصائده، وهي بعنوان "التّسلّق"؛ لإيضاح هذا الملمح الأسلوبيّ(١٥):

قبعَ أياماً في حقلٍ ليس له، يريدُ

التّسلّقَ خفيةً لشجرةِ تينٍ عاريةٍ، ليرى

الدّنيا من الأعالي، بشعورِ ورقةِ شجر،

بعينِ طائر. ولكن دائماً ما كان يمرُّ عابرٌ،

فدائماً ما كان يرجئُ التّسلّقَ.

يوماً، في ساعةِ غروب

نظرَ حولَه - سكون صحراء - فتسلّقَ

أعلى الفروع. وإذا بأصواتٍ تتعالى

من بين الشّجيرات: "ماذا أنت فاعلٌ بالأعالي"؟

وضح صوتٌ يقول: "هناك ثمرةُ تينٍ هي الأخيرة".

---

(١٤) بيين، كافافي، كازنتزاكس، ريتسوس، ص١٢٥.
(١٥) ريتسوس، قصائد للحريّة والحياة، ص٧٣.

انكسرَ الفرعُ. رفعوه عن الأرض. أبقى

يدَه اليمنى مغلولةً.

وعندما فتحوا أصابعَه عنوةً، كانتْ يدُه خاوية

فالشّاعر- كما هو واضح- يستثمر عناصر السّرد بما فيها من أحداث وشخوص وحوار لتقديم رؤيته الشّعريّة، وهي رؤيا ربّما تمثّلت في الرّغبة في المغامرة وحبّ الاستكشاف والتّأمّل. ويعتمد السّرد على ضمير الغائب؛ فالبطل ينتظر أياماً، كي يتسلّق شجرة تين "عارية" ليراقب الدّنيا من أعلى بإحساس مختلف وجديد: "بشعور ورقة شجر، بعين طائر..". وفي ساعة غروب، والمكان ساكن سكون الصّحراء(وواضح ما لهذه الأجواء من ارتباط بالرّؤية الفلسفيّة المتأمّلة التي تحاول القصيدة تقديمها) يتحيّن الفرصة لارتقاء الشّجرة، وما أن يتسلّقها، حتّى يدخل في الحكاية أشخاص آخرون، لعلّهم أصحاب هذا الحقل، جاءوا المكان لغاية مغايرة تماماً: "هناك شجرة تين هي الأخيرة". لكنّ البطل ما يلبث أن يسقط على الأرض، ويده اليمنى مغلولة إثر انكسار الفرع به، وتكون المفارقة حين يحاول هؤلاء فتح يده (ربّما بحثاً عن ثمرة التّين الوحيدة التي ظنّوا أنّه جاء من أجلها)، فيجدونها خاوية!.

وتتأكّد شعريّة التفاصيل عند ريتسوس في قدرته على التقاط "أشكال الحياة وألوانها مهما كانت بسيطة وتجريبيّة"(١٦)، وبالتّالي فإنّ تشبيه أعمال ريتسوس- كما يشير بيتر بيين- بالرّسومات الفنيّة، يساعد كثيراً في فهم خصوبة موهبته غير العادية؛ فتميُّز شعره يتأتّى من قدرته على اقتناص مشاهد الحياة المختلفة، وتحويلها إلى جمال بديع(١٧). لكنّ هذه الدّافعيّة الجماليّة عند ريتسوس- كما يرى بيتر بيين في دراسته المهمّة لشعر ريتسوس- واتّجاهه إلى رصد مظاهر الواقع الخارجيّ، لم يمنعه من توجيه رؤيته إلى الدّاخل الذي لم يغب تمامًا لصالح ما هو خارجيّ(١٨)، ويمكن التّمثيل على ذلك بالنّموذج الشّعريّ التّالي. يقول ريتسوس في قصيدة بعنوان "شجرة"(١٩):

تلكَ الشّجرةُ انبثقتْ في أقصى

البستان،

عاليةً، منعزلةً، منتصبةً- شموخُها

قد يوحي بفكرةٍ غامضةٍ للاقتحام.

ما أعطتْ أبدًا زهوراً أو ثماراً. بل منحتْ ظلاً

---

(١٦) بيين، كافافي، كازنتزاكس، ريتسوس، ص١١٩.
(١٧) المصدر السابق، ص١١٩-١٢٠.
(١٨) المصدر السابق، ص١٢١.
(١٩) ريتسوس، قصائد للحريّة والحياة، ص٩٢-٩٣.

طويلاً يقسمُ البستانَ نصفين،
وضربتْ مثلاً يصعبُ أنْ تقلّدَه تلك الأشجارُ
الأخرى المنحنيةُ المثقلةُ بالثّمار.
كلَّ مساءٍ، عندما تخبو روعةُ الغسق،
يحطُّ عصفورٌ برتقاليٌّ غريبٌ على
فروعِها
وكأنّه ثمرتُها الوحيدةُ- ناقوسٌ ذهبيٌّ
صغيرٌ
في برجٍ أخضر شامخ. وعندما اقتلعوا
الشّجرةَ
جاء هذا العصفورُ بصرخاتٍ بريّةٍ ضعيفةٍ،
راسماً دوائر في الهواء، راسماً
في ضوءِ الغسق
هيكل الشّجرة الأبديّ. هذا النّاقوس
الصّغير
دوّت دقاتُه دويًّا غيرَ مرئيّ في الأعالي، أعلى من شموخ الشّجرة

فمع ما تتميز به هذه القصيدة من نزعة تصويريّة واضحة، تمتح صورها من الواقع الخارجيّ، فإنّها تحيل- في الوقت نفسه- على ذات محتجبة وراء الأشياء الموصوفة، مجسِّدة قيم الشّموخ والتّسامي التي ترتبط بسبب ما بشخص ريتسوس ذاته، وربّما تأكّد مثل هذا التّأويل إذا ما ربطنا النّصّ بصاحبه- على غير ما يرغب غلاة النّقد الجديد- الذي عرف بمواقفه النّضاليّة غير المهادنة في خدمة قضيّة وطنه، ممّا عرّضه للسّجن أكثر من مرّة، كما ذكر في موضع سابق من هذه الدّراسة.

وكثيراً ما يقوم بناء قصيدة ريتسوس العامّ على تقديم مشهد/مشاهد بصريّة تعتمد على تجميع أشتات من موجودات وعناصر مختلفة، لتنتهي القصيدة بتقديم فكرة/ثيمة تتكوّن بإيحاء ورابط من المشاهد السّابقة. ولعلّ من أبرز النّماذج الشّعريّة التي تمثّل هذا المنحى البنائيّ قصيدة (ليل)[٢٠]:

---

(٢٠) المصدر السابق، ص١٤٠.

شجرةٌ فارعةٌ عليها قمرٌ عريض

نجمةٌ ترتعشُ على سطحِ الماء

سماءٌ فضيّةٌ بيضاء

أحجارٌ. أحجارٌ منسلخةٌ على المدى

في الماء الضّحلة صوتُ سمكة،

تقفزُ مرّتين وثلاثاً

يُتمٌ عميقٌ تغمرُه النّشوة

إنّها الحريّة

فالقصيدة تتشكّل من اجتماع عناصر متفرّقة: شجرة فارعة، نجمة، سماء، أحجار، ماء، سمكة. ويلحظ المدقق أنّ التّنافر بين هذه العناصر ليس كبيراً؛ إذ من الواضح أنّ وجوهاً من الانسجام متحققة بين هذه العناصر التي يبدو أنّها تجمّعت بتأثير من منظر رصده الشّاعر وهو في أحد معسكرات المعتقلين السّياسيّين وفق ما يتّضح من تاريخ القصيدة والمكان الذي كتبت فيه. أو ربّما تكون هذه العناصر استحضاراً لمشاهد غائبة أملاها ثقل اللّحظة الرّاهنة وقيدها المستحكم. لكنّ المهمّ هنا هو الوقوف على نهاية هذه القصيدة أو قفلتها التي تنتهي بـ (إنّها الحريّة)؛ فالحريّة هي المطلب الغائب الذي تولّد بإيحاء من تداعيات الصّور السّابقة التي يبدو أن لمكان كتابة القصيدة (معسكر المعتقلين السّياسيّين، بارثيني، جزيرة ليروس) أثراً في تشكيلها واستحضارها.

إنّ الاستطراد في متابعة خصائص شعر ريتسوس قد يصرف البحث عن غايته المقصودة، فيتحوّل إلى دراسة تفصيليّة مخصّصة له؛ ولذا فربّما كان من المناسب الاكتفاء- في هذا الموضع - بإيراد هذا القدر من التّوضيح. وسأنتقل إلى معاينة تأثير شعر ريتسوس في شعر سعدي يوسف تحديداً، على أن يشار إلى جوانب أخرى من ملامح قصيدة ريتسوس حيثما دعت المناسبة إلى ذلك.

تعود معرفة سعدي يوسف بالشّاعر يانيس ريتسوس إلى أواخر السّبعينات من القرن الماضي، حينما قام بترجمة عدد من قصائده إلى اللّغة العربيّة كما ذكر في موضع سابق. ومن الواضح أنّ هذه المعرفة تسبق هذا التّاريخ؛ فقد ذكر في معرض تقديمه لتلك المختارات أنّ اهتمامه بريتسوس لم يكن "وليد الحديث الواسع الذي يدور حوله الآن في عواصم ثقافيّة عديدة. كنت أرصده من بعيد، وأترصّد القصائد التي تنشر له باللّغة العربيّة، وهي قليلة جداً. وكانت لي علاقة بنشر عدد من قصائده في صحافة العراق"(٢١).

(٢١) ريتسوس، إيماءات، ص٣.

ومن الواضح أيضاً أنّ ترجمة سعدي لبعض قصائد ريتسوس كانت تعبّر عن إعجاب وتأثّر باديين بهذا الشّاعر. لقد حدّد سعدي منذ البداية الملامح الشّعريّة التي يتميّز بها شعر ريتسوس، والتي ستجد صداها من ثمّ بوضوح في شعر سعدي، يقول في مقدّمته للمختارات المترجمة: " لقد أحسست دائماً، وأنا أقرأ شعر ريتسوس، أنّ وراء قصيدته جهداً عظيماً، وروحاً مصفّاة صافية، أوصلت قصيدة الحياة اليوميّة لديه إلى هذه القطعة الغريبة من البلّور. إنّ قصيدته هي قصيدة الظّاهرة اليوميّة المتشرّبة بميثيولوجيا معادة التّركيب"(٢٢).

إنّ حكم سعدي يوسف هذا يكشف- إلى حدّ بعيد- عن أوضح ما تتميّز به قصيدة ريتسوس من جماليّات فنيّة؛ وهو أمر ليس ببعيد عمّا اتصفت قصيدة سعدي من ملامح وسمات؛ فقد تجاوز سعدي- منذ فترة مبكرة- المرحلة الرّومانسيّة بما تتكشّف عنه من نبرة ذاتيّة طاغية، وإيقاع عال، إلى قصيدة تتلمّس موضوعها من تفاصيل الحياة الصّغيرة، وموجوداتها المهملة، مبتعدة عن فخامة القول والموضوعات الحماسيّة الكبرى التي حفلت بها بعض نماذج من شعر الخمسينيات والسّتينيات من القرن الفائت(٢٣). فقد أدرك أنّ هذه الموضوعات بما تتضمّنه- أحياناً- من شعارات جاهزة، وهجاء سياسيّ مكشوف، قد أرهقت القصيدة العربيّة، وأوصلتها إلى آفاق مسدودة، ممّا دفعه إلى استصفاء موضوعاته من الأشياء العادية، والحركات البسيطة، والمشاهد اليوميّة المتكرّرة التي لم تستوقف الشّعر كثيراً في السّابق.

لقد التقى هذا النّزوع الشّعريّ لدى سعدي يوسف مع طريقة ريتسوس الشّعريّة التي تبدّت بعض ملامحها الشّعريّة في ما سبق من قول؛ فمن الملامح الواضحة التي يبدو تأثيرها بارزاً في شعر سعدي يوسف، وبدت واضحة كذلك في شعر ريتسوس "التّخفّف من بلاغة القصيدة العربيّة الحديثة واعتمادها المتزايد على مراكمة الصّور طبقة فوق طبقة فوق طبقة، وعلى الاستعارة بوصفها المحدّد الفعليّ، وربّما الوحيد، لشعريّة النصّ، ليلجأ في الكثير من قصائده إلى كتابة شعريّة عارية إلى حدّ بعيد من هذه الوسائل البلاغيّة، ويكتفي بشعريّة المفارقة، وتوتّر المشهد، مستفيداً في شعره من تقنيات السّرد وبلاغته"(٢٤). وربّما جاء اهتمام سعدي يوسف بمتابعة التّفاصيل الدّقيقة، ورصدها بعين كاشفة بتأثير أيضاً من غنى البيئات التي عاش فيها، وتنقّله بين كثير من مدن العالم بما فيها من تنوّع واختلاف(٢٥).

---

(٢٢) المصدر السابق، ص٣.

(٢٣) ربما يكون عبدالوهاب البياتي في مراحله الشّعريّة الأولى مثالاً دالاً على هذا التوجّه، وذلك على نحو ما يتبدّى في مجموعاته الشعرية: "أشعار في المنفى" و"عشرون قصيدة من برلين" و"يوميات سياسي محترف" وغيرها. انظر: عصفور، سعدي يوسف: شاعر مرتحل عبر المنافي، ص٨٣.

(٢٤) صالح، سعدي يوسف: شعريّة قصيدة التّفاصيل، ص١٤٨.

(٢٥) الصّمادي، شعر سعدي يوسف: دراسة تحليليّة، ص١٦٦.

ولعلّ الدّارس لشعر سعدي يوسف يلمس بوضوح عنايته البالغة بهذه الجزئيّات التي يقدّم من خلالها رسالة القصيدة، دون جنوح إلى المباشرة والتّصريح. يقول في قصيدة بعنوان "الورقة"(٢٦):

ماذا في غرفةِ هذا الفندق، كي تشعرَ أنّك حرٌّ؟
مِرْوحةُ السّقفِ اصفرّتْ منذُ سنين
وأغصانُ السّجادةِ ناصلة
والأستار
ورقُ الحائط
والطّاولةُ...
الكرسيُّ المخلوعُ على قائمتين ونصفٍ
والدّولابُ بلا بابٍ...
لكنّك تبحثُ، ملدوغاً، عن ورقة
واحدةٍ
حتّى واحدةٍ...
....
....
أتكونُ هي المرآة؟

يلحظ القارئ- في هذه القصيدة- عناية الشّاعر بوصف جزئيّات المشهد وتفصيلاته التي يغلب عليها القدم لطول عهدها؛ فالمروحة مصفرّة، وأغصان السّجادة والأستار وورق الحائط تبدو رثّة باهتة، وكذلك هو شأن الكرسي والدّولاب المخلوعين. إنّ هذا الوصف المحايد لملامح غرفة هذا الفندق، يثير في نفس القارئ إحساساً ببؤس المكان وخوائه، وتبدو الورقة (وهي عنوان القصيدة الدّالّ) التي يبحث عنها الشّاعر "ملدوغاً" ضروريّة لتسجيل وقع هذا الإحساس، وتأثيره في النّفس.

(٢٦) يوسف، سعدي، جنّة المنسيات، ط١، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٣، ص٦٤؛ وانظر في تحليل هذه القصيدة: فضل، صلاح، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص٢١٤-٢١٦؛ الصمادي، شعر سعدي يوسف، ص١٦٦-١٦٧.

وتتّكئ قصيدة التّفاصيل في شعر سعدي يوسف على إيراد التّفاصيل الدّقيقة لموجودات قد لا تثير انتباه الكثيرين، ومثال ذلك ما يبدو في قصيدة "نباتات منزليّة"[٢٧]:

لم يكن الجيرانيوم

قد أزهر بعدُ...

وأوراق المطاط

تتدفّأ في زاويةٍ قرب المدفأةِ

القزمُ اليابانيُّ، الفُلفُلُ، مزهوٌّ بحرارته

والنّبتُ المتدلّي كادَ يلامسُ أرضَ الغرفةِ

....

....

....

أمّا النّبتُ المتسلّقُ

هذا المتصاعدُ، ملهوفاً حتى الرّفّ

فماذا يفعلُ

والرّفُّ يظلُّ الرّفّْ؟

وإلى أين سيمضي

حتّى لو بلغ السّقفْ؟

تعمد القصيدة إلى وصف نباتات الغرفة، وينطوي هذا الوصف على دقة ملاحظة وتأمّل ومتابعة لهذه النّباتات في أوضاعها المختلفة. ويبدو أنّ رسالة القصيدة تتبدّى في صورة هذا "النّبت المتسلّق المتصاعد". ومع أنّ فخري صالح يرى أنّ المعنى الضّمني الذي ينطوي عليه هذا الوصف هو "هجاء الانتهازيين والمتسلّقين، والتنبّؤ بوجود سقف محدود لأحلامهم وطموحاتهم"[٢٨]، وهي قراءة محتملة، ولكنّها لا يصحّ أن تكون قطعيّة كما يستشفّ من تحليل صالح، إذ ربّما كان هذا النّبت المتسلّق المتصاعد معادلاً موضوعيًّا للشّاعر نفسه، المتشوّق للحريّة وفضاءاتها الرّحبة في ظلّ قيود وتضييقات كثيرة. وتزداد احتماليّة هذه القراءة إذا ما

---

(٢٧) يوسف، جنّة المنسيات، ص٤٤.
(٢٨) صالح، سعدي يوسف: شعريّة قصيدة التفاصيل، ص١٤٧.

وافقنا صلاح فضل الذي يرى أنّ "الشّوق للحريّة يمثل القرار العميق لإيقاع هذه المجموعة الشّعريّة"(٢٩). (يقصد مجموعة "جنّة المنسيات" التي أخذت منها القصيدة السّابقة).

ومن التقنيات التي اعتمدت عليها قصيدة سعدي يوسف، وظهرت تجلّياتها في شعر ريتسوس التّركيز على نهاية القصائد(٣٠)؛ إذ تتحوّل الأشياء تحوّلات غير متوقعة، وربّما جاءت صادمة مفاجئة. ولنأخذ قصيدة "تمرُّد"(٣١) كنموذج معبِّر عن هذه الطّريقة:

من زجاج المكاتب

تستكشفُ الفتياتُ الملولاتُ عشاقهنّ

الضّحى نافرٌ

والمياهُ اختلتْ بالمدينة

والشّجرُ النّائمُ استيقظَ الآن

تأتي الضّواحي

بأفراسِها...

اللّوزُ أخضر

والباصُ أخضر

والنّسماتُ الخفيفةُ خضراء...

....

....

....

في لحظة

تقفزُ الفتياتُ الملولاتُ

عبرَ زجاج المكاتب

فالقصيدة تقدِّم مشهداً لفتيات يعملن في المكاتب، وتشير القصيدة إلى أنّهن يعانين من الرّتابة والملل (الفتيات الملولات). غير أنّ أجواء المشهد المحيطة (الضّحى النافر، والشّجر المستيقظ، والضّواحي بأفراسها المنطلقة، واللّوز الأخضر، والنّسمات الخفيفة الخضراء) كلّها تشيع معنى

---

(٢٩) فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص٢١٥.
(٣٠) صالح، شعريّة التفاصيل، ص١٠٤.
(٣١) يوسف، سعدي، الأعمال الكاملة، ط٤، دار المدى، دمشق، ١٩٩٥، ج٢، ص٣٠٧-٣٠٨.

الحيويّة والإقبال على الحياة. ولعلّ في تكرار اللون الأخضر- مع ما يشير إليه من معاني التّجدّد والخصوبة- ما يعمّق من دلالة المشهد. غير أنّ القصيدة، وبعد نقاط من الحذف المتعمّد، تفاجئ القارئ بتحوّل غير متوقّع- وإن كان الشّاعر قد هيّأ له من خلال العنوان- من الفتيات اللواتي يقفزن عبر زجاج النّوافذ في إشارة إلى الرّغبة في الانطلاق والتّحرّر من أعباء حياة المدينة وثقلها(٣٢). وتستثمر القصيدة، كما هو واضح، البعد العجائبيّ/الفنتازي(قفز الفتيات عبر الزّجاج) لتقديم رؤيتها الواقعيّة(التّمتّع بالحريّة والانطلاق).

وهكذا، فإنّ نهاية القصيدة عند سعدي يوسف كثيراً ما تكون مفاجئة وصادمة للقارئ، موقظة حسّه نتيجة ما يثيره هذا التّحوّل في نهايتها من غرابة. وهو أمر يشيع على نحو لافت في شعره، بل إنّه يكاد يكون لازمة أسلوبيّة تتكرّر في كثير من قصائد مجموعاته الشّعريّة ولا سيما الأخيرة منها. وقد يتضمّن هذا الأسلوب تقديم مشهد بصريّ، يتحوّل- فجأة- تحوّلاً فنتازياً غير متوقّع، على نحو ما يتبدّى مثلاً في قصيدة "بار الشّاليهات"(٣٣):

يأتيه الصّوماليون وتجارُ القات
نهاراً،
وتجيءُ الفتياتُ
ليلاً
بلغاتِ السّاحل
وثياب طيور السّاحل.
أحياناً يأتيه فرنسيّون
وألمانٌ غربيّون
وأحياناً يهبطُ في الكأس العشرين ملائكةٌ مخبولون...

تقدّم القصيدة مشهداً بصريًّا لأحد البارات، بلغة مباشرة تقترب من لغة النثر (وهو ملمح أسلوبيّ تتميّز به قصيدة ريتسوس سيتّضح تأثيره في شعر سعدي في هذه الدّراسة لاحقاً). غير

---

(٣٢) يشير فخري صالح في تأويله حكاية الفتيات في القصيدة إلى أنّ الحكاية لا بدّ أن تنتهي بالانتحار، وهو تأويل بعيد؛ إذ إنّ دالة العنوان (تمرّد) لا تحيل إلى هذه الفكرة، وإنّما هي تؤكّد فكرة التّحرّر و"الانعتاق من أثقال الحياة اليوميّة الضاغطة"، (وفق ما يشير هو نفسه في تأويل آخر محتمل). ومن الواضح أنّ القفز هنا يؤدّي دلالة رمزيّة للتّعبير عن الرّغبة في الخروج من أجواء المكاتب ورتابتها، والانطلاق إلى الضّواحي بأفراسها ومياهها ونسماتها الخفيفة. انظر: صالح، سعدي يوسف: شعرية قصيدة التفاصيل، ص١٤٧.

(٣٣) سعدي، يوسف، كلّ حانات العالم: من جلجامش إلى مراكش، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٦.

أنّ التّحوّل المفاجئ يظهر في السّطر الأخير، الذي يتباين عن الأحداث السّابقة عليه بانزياح ملحوظ، يدخله في بؤرة الغريب والفنتازي(٣٤).

ولتأكيد هذا المنحى في شعر سعدي يوسف يحسن الاستشهاد بقصيدة أخرى بعنوان "رعب"(٣٥)؛ ولعلّ في دلالة العنوان- ابتداءً- ما يوحي بالفضاء الدّلاليّ الذي تدور فيه رؤيا النّص:

تأمّلتُ حصى الشّاطئ

وجمعتُ من الوَدَع عشرا

وضعتُها في جيبي.

وحينَ جلستُ إلى الطّاولةِ أتأمّلُها

تحرّكتْ كلُّ ودعةٍ في اتّجاه...

فالقصيدة تصف مشهد الودع الذي جمعه الشّاعر من الشّاطئ لتأمّله ربّما والتّمتّع بمشهده. غير أنّ القصيدة تقلب- في سطرها الأخير- وداعة هذا المشهد وهدوئه إلى صورة تسكنها الغرابة!.

وقد يقيم الشّاعر تلازماً بين بعض المشاهد البصريّة ونهاية القصيدة، وهو ملمح فنيّ سبق أن ظهر بوضوح في شعر ريتسوس. ويتبدّى هذا التّلازم من خلال استثمار ما يمكن أن توحي به هذه المواقف/المشاهد البصريّة من دلالات وإيحاءات متفاوتة لدى المتلقي. ويمكن التّمثيل على هذه الفكرة بقصيدة "اليعسوب الذهب"(٣٦). والقصيدة تبدأ بتحديد ملامح المكان وجماليّاته: "غير بعيد عن مطعم أسماك الشّبوط اليابانيّ/ وعند سياج ممرّ نحو الغابة حيث ثلاث بحيرات ترتشف النّور شفيفاً". والزّمان: ".. في هذي السّاعة من يوم خريف". وموقف الذّات الشّاعرة التي تتملّى غصناً قذفته الرّيح إلى أعلى السّور، مضفية عليه بعداً إنسانيّاً مؤثراً عمّقه هذه المتواليات الاستفهامية الدالّة:

أقول لنفسي: هل سيعيدُ الغصنُ الدّورة؟

أعني هل سيعودُ الغصنُ المقطوعُ إلى أشجارِ الغابةِ في يومٍ ما؟

هل سيعودُ النُّسْغ إلى اللّوح اليابس؟

هل تخضرُّ الأوراق؟

---

(٣٤) انظر أمثلة أخرى مشابهة في: يوسف، سعدي، يوميّات الجنوب يوميّات الجنون، ط١، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص١٦، ٢٤.

(٣٥) يوسف، يوميّات الجنوب، ص٢٤.

(٣٦) يوسف، سعدي، الخطوة السّابعة، موقع سعدي يوسف الالكتروني، www.saadiyousif.com

ثم لا تلبث القصيدة أن تتحوّل إلى مشهد آخر؛ مشهد اليعسوب الذي يحطّ على إبهام الشّاعر، حيث تتبادل وقتئذ الحواسّ معطياتها، فلا يعرف الشّاعر أينظر أم يشعر؟ ويأخذ مشهد هذا اليعسوب في النّصّ جماليّات لافتة: "إنّ جناحيه يرقّان رقائق من ذهب صاغته ملائكة". وبعد نقاط من الحذف الذي يشكّل علامة بصريّة واضحة الحضور في شعر سعدي كما ذكر(٣٧)، تنتهي القصيدة بإقامة موازاة رمزيّة بين ذلك الغصن المقطوع من الشّجرة والذّات الشّاعرة التي ما تزال، مع ما تعانيه من ثقل الغربة وأوجاع المنفى، يحدوها أمل العودة والالتقاء بالأصل(الشّجرة/الوطن): "هل يعرف هذا اليعسوب الذّهب القصّة، هل سأعود، كما سيعود الغصن المقطوع، إلى الشّجرة؟".

وتقترب قصيدة سعدي يوسف من أجواء ريتسوس، حينما تعمد إلى مزج الواقع بالكابوس، وإنتاج صور سرياليّة تثير الرّعب لخروجها عن المألوف. ولعلّ قصيدة "تفصيل"(٣٨) التّالية توضّح هذا المنحى بوضوح:

الغريفةُ ملأى مساميرَ

غادرها السّاكنون

وما خلّفوا إلا المساميرَ

دقوا مساميرَهم في الخشبْ

عند رأسي مساميرُ

ملءَ فراشي مساميرُ

في الحوض، حيثُ أمرِّغُ بالماءِ وجهي، مساميرُ

حتّى الهواءُ مساميرُ

لا تعجبوا إذ أقولُ لكمْ إنني قد مددتُ يدي في جيوبيَ

أبحثُ عن درهمٍ

فوجدتُ المساميرَ

أمشّطُ شعري فتسقطُ عنه المساميرُ

حتى الفتاة التي كنتُ أحبُّها أبعدتْها المساميرُ

---

(٣٧) حول دلالات هذا الجانب في شعر سعدي يوسف وفي شعر غيره من الشّعراء العرب المعاصرين انظر: الرواشدة، سامح: "تقنيات التّشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ المعاصر"، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد١٢، العدد٢، جامعة مؤتة، ١٩٩٧، ص٥١٦-٥٢٦؛ وانظر أيضاً: الصّمادي، شعر سعدي يوسف، ص٤٣-٥٨.

(٣٨) يوسف، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٢٣٣-٢٣٤.

تكتسب لفظة "مسامير"- التي تتكرّر في القصيدة على نحو لافت- دلالات وإيحاءات كابوسيّة مرعبة؛ فالمسامير التي تغطي مساحة النّصّ لغويًّا، تنتشر كذلك في حياة الشّاعر انتشاراً واسعاً، ابتداءً من غرفته الصّغيرة الملأى بالمسامير، وصولاً إلى الماء والهواء والجيب والشَّعَر والفتاة التي كان يحبّ. إنّ الدّلالة التي تثيرها صور هذه القصيدة مجتمعة تحيل إلى واقع غرائبيّ تعاني الذّات الشّاعرة من وطأته وقسوته.

ومن ملامح تأثير ريتسوس في شعر سعدي يوسف الاهتمام بتقنية المفارقة التي تشغل حيّزاً واضحاً في شعر سعدي[٣٩]. والمفارقة هنا لا تتوسّل بالتشكيل المجازيّ أو الاستعاريّ في بنائها؛ وإنّما تتشكّل "عن طريق شحن عناصر الصّورة بإيحاءات الدّهشة والصّدمة، فعلى الرّغم من أنّ العلاقات بين مكوّناتها مألوفة، إلا أنّ الشّاعر ينجح من خلال تأليف العناصر بعضها بعضاً، عندها يبرز ما يسمّى بعنصر المفارقة بين واقعين بدلاً من الاستخدام المجازي، وتحطيم العلاقات الطبيعيّة بين عناصر الصّورة"[٤٠]؛ فالمفارقة معنية بإبراز التّناقض بين موقفين، ولا يعدم الدّارس وجود الأمثلة من شعر سعدي يوسف التي تمثّل هذه السّمة الفنيّة بوضوح. يقول في قصيدة عنوانها "ماء"[٤١]:

تشربُ القبرةْ
يشربُ النّجمُ
والبحرُ يشربُ
والطّيرُ
والنّبتةُ المنزليةُ تشربُ
لكنّ أطفالَ "صبرا"
يشربون دخانَ القذائف

تتأتّى مفارقة القصيدة من مقابلة حدث الشّرب (وهو حدث طبيعيّ تمارسه القبرة والطّير والنّبتة المنزليّة...) بحالة أطفال صبرا الذين يشربون بدلاً من الماء دخان القذائف! وواضح ما تؤدّيه هذه المفارقة من أجواء كابوسيّة مرعبة.

في قصيدة أخرى بعنوان "كهرباء"[٤٢]، ثمّة وصف لمدينة بيروت المحاصرة:

فجأةً نتذكّرُ ليلَ القرى

---

(٣٩) لاستقصاء هذا الجانب في شعر سعدي يوسف انظر: شبانة، ناصر، المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
(٤٠) الصمادي، شعر سعدي يوسف، ص١٤٨.
(٤١) يوسف، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٢٧٣.
(٤٢) المصدر السابق، ج٢، ص٢٧٥.

والبساتين

والنّومَ في الثامنهْ

فجأةً نتعلّمُ فائدةَ الفجرِ

نسمعُ صوتَ المؤذّن

والدِّيكِ

والقرية الآمنهْ

تستثمر هذه القصيدة مفارقة المشهد، فحادثة انقطاع الكهرباء عن بيروت المحاصرة تشير إلى ظروف عصيبة تؤرّق كلّ من يسكن هذه المدينة المنكوبة. ولكنّها تثير– من جهة مقابلة- في النّفس أجواء أكثر حميميّة، تتمثّل في استعادة أجواء القرية التي تعيش بلا كهرباء، وهي- مع ذلك- تتمتّع من النّعم بالكثير: ليل القرى، البساتين، النّوم في الثامنة، فائدة الفجر...الخ.

إنّ ما يتبدّى في بعض قصائد ريتسوس التي "تبدو من أوّل وهلة نثريّة (...) تروي حكايات مبتذلة تكاد تكون مواضيعها قليلة الأهمية"[٤٣]، يظهر ما يشابهه في شعر سعدي يوسف، فكثيراً ما تبتعد قصيدته عن المجاز واللّغة الاستعاريّة، لتقترب من لغة النّثر التي تعنى بتسجيل الحادثة ووصفها؛ ولعلّ في قصيدة "صديق قديم"[٤٤] ما يوضّح ذلك:

للمرّةِ الأولى

أكونُ معَ رئيس دولة

حولَ طاولةٍ تتقدّمُ إليها الأشجار

وكائناتُ البحر

ووشيجُ القطرةِ بالنّبتةِ المتخمّرة

للمرّة الأولى

يكونُ لي صديقٌ قديم

في أربع ساعات

فالقصيدة- كما يتّضح- لا تبدو بعيدة عن لغة الحديث اليوميّ التي تحرص على تسجيل الحادثة، ورصد اللّحظات الحميميّة مع صديق يثير اللّقاء به شجوناً وذكرياتٍ غائبة. والحديث السّابق لا يعني الانتقاص من قيمة هذه القصيدة وغيرها، بقدر ما يهدف إلى إبراز هذا الملمح في

---

(٤٣) ريتسوس، قصائد للحريّة والحياة، ص٢٨.

(٤٤) يوسف، يوميّات الجنوب، ص٢٦.

طريقة سعدي يوسف الشّعريّة؛ فـ "أحسن الكلام [وفق ما يقرّر أبو حيّان التّوحيديّ] ما (..) قامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم"(٤٥).

لقد لاحظ بعض دارسي ريتسوس أنّه "في مرحلته المتقدّمة لبس قناعاً من الموضوعيّة ليغطّي به ذاته العارية التي جاءت في قصائده الأولى"(٤٦)، فجاءت قصيدته- كما اتّضح في موضع سابق- تتّخذ من النّزعة التّصويريّة المحايدة التي تغيّب الذّات أسلوباً لمقاربة موضوعها الشّعريّ. وتبدو هذه النّزعة الشّعريّة أثيريّة لدى سعدي يوسف الذي حرص على إيجاد مسافة بينه وبين موضوعاته المطروحة، فبدت قصيدته تنحو إلى الإفادة من وسائل الفنّ التشكيليّ، وتفيد من قيم النّثر التي تمدّ القصيدة بالحيويّة والدّقة في سرد التّفاصيل؛ وربّما كان لترجمة الشّعر العالميّ إلى العربيّة- وسعدي يوسف من أبرز المترجمين لنماذج منه- أثر في صياغة هذا الشّكل الجديد، كما أنّ التّرجمة "زعزعت الاعتقاد السّائد بارتباط الشّعر بالقافية"(٤٧). ويمكن التّمثيل على هذا التّوجّه- مع أنّه قد بدا من مجمل الأمثلة السّابقة ما يوضّحه- بقصيدة "ضباب"(٤٨):

فجأةً
تجلسُ عَمّانُ على البحرِ...
مِهادٌ أبيضُ طافَ بها ليلاً
وسمّاها جزيرةْ
وأتى يمنحُها بعضَ هداياه:
مصابيحَ السُّفنْ
رذاذَ البحرِ
والهَدْأةَ في مُنتصفِ اللّيلِ
ومَمْشى الصّخرِ والعُشّاقِ...
عَمّانُ التي تلبسُ قُفّازاتِها، ليلَ نهارَ
ارتعشتْ

---

(٤٥) التّوحيدي، أبو حيّان علي بن محمّد(ت٤١٤هـ/١٠٢٣م): الإمتاع والمؤانسة، صحّحه وضبطه وحققه: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٣، ج٢، ص١٤٥؛ وقد استثمر محمود درويش هذه المقولة وجعلها مفتتحًا وعتبة لديوانه "كزهر اللوز أو أبعد". انظر: درويش، محمود، كزهر اللّوز أو أبعد، ط٣، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بيروت، ٢٠٠٩، ص١١.

(٤٦) بيين، كافافي، كازنتزاكس، ريتسوس، ص١٢٥.

(٤٧) المحسن، وصف الأشياء: النّزعة التّصويريّة وقيم النثر في شعر سعدي يوسف، ص٥٦.

(٤٨) يوسف، جنّة المنسيات، ص٤٦.

تخلعُها، كي تلبسَ البحرَ

وتمضي، هي والبحرُ، وأضواءُ السُّفنْ

ففي القصيدة لا نلمس حضوراً للذّات الشّاعرة، فتبدو القصيدة أقرب إلى اللّوحة التي تهتمّ بالتّفاصيل الدقيقة، وتتبُّع جزئيّات المشهد الموصوف، ورسم أبعاده وجوانبه الجماليّة المختلفة. ويلحظ الدّارس لأعمال سعدي يوسف عنايته الواضحة بتأصيل هذه النّزعة حتّى في عناوين قصائده التي تعمّق المشهد التّشكيليّ، ممّا يقرّب القصيدة من اللّوحة الفنيّة النّاطقة التي تحرص على تجسيد أبعاد المشهد بألوانه وظلاله المتعدّدة. يقول في قصيدة بعنوان "منظر ٢"(٤٩):

الشّبّاكُ منشورةٌ تتجفّف

وصيّادُ السّمكِ بينَ آلافِ مشاغلِه الصّغيرة

والزّورقُ مستقرٌّ على الرّملِ اليابس.

النّوارسُ خيطٌ أبيضُ على الماء

والغربانُ خيطٌ أسودُ على الشّاطئ.

وعلى الزّورق ينقرُ غرابٌ ويحطُّ نورس

بينما تتّقدُ أجسادٌ سلافيّةٌ عارية

مترنّحةٌ بينَ الرّملِ والبحر.

إنّ وضوح هذا المنحى التّصويريّ في شعر سعدي يوسف قد لا يطابق ما يقوله فخري صالح حين يذهب إلى تلمُّس بعض الفوارق بين قصيدة ريتسوس وقصيدة سعدي، إذ يرى أنّ "شعر ريتسوس الذي ترجم إلى العربيّة، ومن ضمن ذلك ما ترجمه سعدي يوسف نفسه، يخلو من الصّوت الفرديّ، ومن حضور ذات الشّاعر، بينما يطوّع سعدي الخصائص التي تتمتّع بها قصيدة ريتسوس لخدمة قصيدته التي يكون فيها صوت الشّاعر هو محور القصيدة، على عكس ريتسوس الذي يبدو صوت الشّاعر في قصائده حياديًّا"(٥٠). إنّ هذا الحكم- على إطلاقه- لا يتّفق ومجمل النّماذج الشّعرية السّابقة. والباحث لا يعدمه- لو أراد الإفاضة والاستقصاء- أن يقدّم الكثير من الشّواهد التي تنفي هذا الحكم القاطع(٥١). ولست أقصد هنا أن أستبدل بالحكم الجازم السّابق حكماً جازماً مثله؛ فقد طوّع سعدي يوسف كثيراً من هذه المشاهد الوصفيّة لتقديم موقف ذاتيّ مقصود. وهو ما يبدو كذلك لدى ريتسوس في بعض قصائده، على نحو ما يشير فخري

(٤٩) يوسف، يوميّات الجنوب، ص٨.

(٥٠) صالح، شعريّة التفاصيل، ص١٠٨.

(٥١) انظر مزيدًا من الأمثلة في: يوسف، يوميّات الجنوب، ص٧، ٢٠؛ يوسف، سعدي، الوحيد يستيقظ، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص٤٩، ٥٢؛ يوسف، كلّ حانات العالم، ص٨١.

صالح نفسه في أحد هوامش دراسته بعد إيراده رأيه السّابق(٥٢). وللتّمثيل على هذا المنحى الأخير في شعر سعدي يوسف يمكن إيراد قصيدة "منظر شتويّ"(٥٣):

يغرقُ الفندقُ السّاحليّ

وتحتَ كراسي شرفته

تحتَ غمغمةِ الطّاولة

كان يختبئُ الماءُ، ماءُ المطرْ

إنّه البحرُ يلهثُ في مركبِ الرّيح

مرتطماً بزجاجٍ من الملح...

تحتَ الكراسي يختبئُ الماءُ

تحتَ الكراسي كان غبارٌ من الصّيفِ

دبوسُ شَعْرٍ

وقنينة كان فيها نبيذٌ

وفي مركبِ الرّيحِ يندفعُ البحرُ

مرتطماً بالزّجاج

....

....

....

كيفَ لي أنْ ألامسَ هذا الشّتاء؟

كيفَ لي أنْ أرى الزّنبقة

شرفتي مغلقة

وبعينيّ ماء...

فالقصيدة- كما يشير عنوانها- تقدّم منظراً/مشهداً وصفيًّا لفندق ساحليّ، وقد غمره المطر بمياهه. وتتبدّى من خلال الوصف بعض موجودات هذا الفندق: الكراسي، الطّاولة ..الخ. ولا

---

(٥٢) صالح، شعريّة التفاصيل، ص١٢٤، حاشية رقم١٤.
(٥٣) يوسف، كلّ حانات العالم، ص٤٠.

يستثني الوصف حتى أدقّ الأشياء: غبار الصّيف، دبوس شعر (وإحالته على المرأة الغائبة واضحة)، قنينة النّبيذ..، وبعد نقاط من الحذف التي تضمر تفصيلات مسكوت عنها، يظهر صوت الشّاعر واضحاً، مستثمراً دلالة الوصف السّابق ليجسّد من خلالها ثيمة الوحدة والغياب التي تستشعرها الذّات الشّاعرة، وتحسّ وطأتها وثقل حضورها.

إنّ هذه النّزعة التّصويريّة التي بدت بعض مظاهرها في شعر سعدي يوسف في ما سبق من قول، دفعته إلى منح الأشياء ملموسيّتها، وإيلاء الجانب الحسيّ في مقاربة الموضوع الشّعريّ اهتماماً واضحاً، فهو يجنّب قصيدته تقديم رسالتها بمعنى مباشر، ويترك في مقابل ذلك للشّيء الموصوف أن يقدّم جماليّاته المستترة التي لا تراها إلا العين المدقّقة. وهو ملمح واضح تماماً لدى ريتسوس الذي يرى "أن الشّعر- رغم معالجته طبقات فكر عالميّة وعالية- ينبغي أن يؤدّي هذا من خلال الحواسّ، وليس العقل، ولهذا ينبغي له أن يتمسّك بالأشياء الفرديّة الملموسة للخبرة"(٥٤). والدّارس لشعر سعدي يوسف يستبين هذا التّوجّه بوضوح. ويمكن تأكيد هذا المنحى - ولعلّه قد بدا أيضاً في مجمل نماذج هذه الدّراسة – بالقصيدة التّالية، وعنوانها " تدريب حواسّ"(٥٥):

محاطٌ بالسّروِ
كأنّي في بركةِ قلبِ الغابة
حولي تتحدّثُ أسماكٌ وطيور
وعلى كفّي يهبطُ أحياناً
ورقٌ
أو نملٌ طائر
أو قطرةُ ماء...
أرهفُ سمعي:
ثمتَ موسيقى
وسماواتٌ بيضْ...
أرهفُ سمعي:
ثمتَ نبعٌ في قلبِ الغابِ يغيضْ...
أرهفُ سمعي:

(٥٤) ببين، كافافي، كازنتزاكس، ريتسوس، ص١٤٥.
(٥٥) يوسف، الوحيد يستيقظ، ص٥٠.

ثمتَ نبعٌ في قلبِ الغابِ يفيضْ...

يلحظ القارئ أنّ القصيدة تؤكّد منذ عنوانها (تدريب حواسّ) هذا النّزوع الشّعريّ الذي ظلّ يميّز طريقة سعدي يوسف في تناول موضوعاته الشّعريّة ومقاربتها. والقصيدة تقيم حواراً بين الذّات وبعض موجودات الطّبيعة. وهو أمر يذكّر بالمدرسة الرّومانسيّة ونزوعها الدّائم إلى الاندماج في الطّبيعة. غير أنّ هذه القصيدة تفارق، مع ذلك، توجّه الرّومانسيين وعاطفتهم الهائمة، لتقدّم رؤيتها المتأمّلة العميقة للوجود وتجلّياته المتنوّعة.

ولئن بدا السّرد واضحاً في تشكيل قصيدة ريتسوس كما سبق القول، فإنّ حضوره (السّرد) في قصيدة سعدي يوسف أيضاً لا يقلّ عن حضوره في قصيدة سابقِه، ومع أنّه لا يمكن أن يحصر هذا الملمح في شعر سعدي يوسف بتأثير ريتسوس وحده، فمن الواضح أنّ إفادة القصيدة العربيّة من السّرد كان بتأثير عوامل كثيرة؛ لعلّ أبرزها التّداخل الملحوظ بين الأجناس الأدبيّة، بحيث استثمر الشّعر كثيراً من عناصر القصّة كالسّرد، وتعدّد الأصوات، والمونولوج وغيرها. واستثمرت الرّواية والقصّة- في المقابل- من الشّعر بعض عناصره ومرتكزاته النّوعيّة، كالصّورة والرّمز والإيحاء والتّكثيف، وغيرها[٥٦]. كما أنّ حضور السّرد في شعر سعدي يمكن أن يعزى كذلك إلى اطّلاعه الواسع على حركة الشّعر العالميّ، وترجمته لأشعار بعض أعلامه من مثل لوركا وكفافي ووالت وايتمان[٥٧] وغيرهم، ممّن كان للسّرد حضوره الواضح في أعمالهم. ومع هذا، فإنّ وضوح هذا الملمح الأسلوبيّ في شعر ريتسوس وسعدي يوسف معاً، يقتضي من هذه الدّراسة المعنية بتبيُّن أثر الأوّل منهما في الثاني أن تشير إلى هذا الجانب وتلفت النّظر إليه. ولنأخذ- على سبيل المثال- قصيدة واحدة، هي قصيدة "اللّحظة"[٥٨] كمثال دالّ على توظيف الحكاية في القصيدة، وأثرها في تقديم رؤيا الشّاعر تقديماً موضوعيًّا ينحّي الأنا الشّاعرة، ويخفّف من النّزعة الغنائيّة في القصيدة:

في الغرفةِ،

حيثُ السّطحُ المفتوحُ على البحرِ

أعدَّ القرصانُ المتقاعدُ وجبتَهُ:

نصفَ رغيفٍ

وشريحة لحمٍ

---

(٥٦) حول ذلك انظر: العلاق، علي جعفر، سرديّة النصّ الشعريّ، في: الدلالة المرئية: قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، ط١، دار الشّروق، عمان، ٢٠٠٢، ص١٤٩-١٥٨.

(٥٧) انظر: كافافي، قسطنطين، وداعاً للإسكندريّة التي تفقدها، ترجمة: سعدي يوسف، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩؛ لوركا، الأغاني وما بعدها، ترجمة: سعدي يوسف، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١؛ ويتمان، والت، أوراق العشب: مختارات، ترجمة: سعدي يوسف، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.

(٥٨) يوسف، كلّ حانات العالم، ص٥٤.

وزجاجة فودكا...

القرصانُ المتقاعدُ أحكمَ إغلاقَ البابِ

وأخرجَ من صندوقِ الأبنوس دفاترَه

وخرائطَه

ومرافئه..

وهو الآن سعيدٌ

ووحيدٌ

ثم تحيل القصيدة- بعد نقاط من الحذف- إلى الدّاخل/إلى ذات القرصان بما تنطوي عليه من مشاعر وأسرار دفينة. وفي المقطع الثالث ترتدّ القصيدة ثانية إلى الخارج، حين يدقّ باب القرصان بعد حالة من الاستغراق مع النّفس، فيثور في نفسه سؤال لمعرفة الطّارق الذي تتبّعه حتى غرفته بالسّطح. وتنتهي القصيدة بالعودة إلى الصّوت الدّاخليّ للقرصان، فاتحة القراءة على تأويلات متعدّدة، لعلّ منها ما يجسّد بعضاً من خسارات هذا الكائن الذي تستبدّ به الحسرة بعد فوات أوّل العمر:

أيكونُ الأعمى من دقَّ الباب؟

الأعمى المتنكّرُ في هيئةِ سيدةٍ

جاءتْ تصحبُه لحظة مختتمِ العمر؟

إنّ تأثير ريتسوس في شعر سعدي يوسف لا يقتصر على هذه الملامح الرئيسيّة الواضحة، وإنّما هو يمتدّ إلى جوانب تتّصل في الشّكل؛ كهندسة القصيدة، وتقسيمها إلى فقرات، واستخدام ألفاظ عاميّة[٥٩]. وحتّى في اختيار عنوان القصيدة، يلمس الدّارس تقارباً- وأحياناً تشابهاً- بين الشّاعرين في تخيُّر العنوان؛ فعناوين من مثل: "ارتباط"، و"صباح"، و"تدريب حواسّ"، و"دقة حواسّ"...الخ، تتكرّر عند كلا الشّاعرين على نحو واضح[٦٠]. وهو أمر ينبغي ألا يعني أنّ تأثر سعدي يوسف بريتسوس في بعض الأحيان لم يتجاوز الجانب الشّكليّ في هذا الاختيار. وربّما تأكّد هذا إذا ما حاول الدّارس اختبار هذا الفرض من خلال مقاربة نصّين لكلا الشّاعرين يحملان العنوان ذاته، وليكن هذا العنوان هو (ارتباط). ولا بأس من إيراد كلتا القصيدتين، على طولهما، ليتمثّل القارئ أوجه المقارنة على نحو محدّد ملموس. يقول ريتسوس[٦١]:

---

(٥٩) الصّمادي، شعر سعدي يوسف، ص١٧٨.

(٦٠) انظر مثلاً: يوسف، الوحيد يستيقظ، ص٥٠، ٦١؛ يوسف، كلّ حانات العالم، ص٥٣؛ صالح، شعرية التفاصيل، ص١١، ١٣.

(٦١) ريتسوس، قصائد للحريّة والحياة، ص٨١-٨٢.

قال: "المرساة".ـ لم يعنِ الارتكازَ، الاتّكاء،
لم يعن التّعبيرَ عن الالتحامِ بالقاع.
لا.
حملَ مرساةً إلى حجرتِه. علّقها
في السّقفِ كالثّريا. ثم استلقى
ليلا.
حدّقَ في المرساةِ، معلّقةً في السّقف،
على يقينٍ
أنّ سلاسلَها تمتدّ في استقام
ما بعد السّقف.
هناك في الأعالي، فوق رأسه،
على سطح الماء الأزرق.
تمسك بسفينة ضخمة، مهيبة، مظلمة،
سفينة قد أطفئت أضواؤها.
وعلى سطح السّفينة عازفٌ فقير،
أخرج الكمان من غطائه، وعزف.
بينما الآخر، بابتسامة حذرة، أخذ
ينصت إلى ذلك النّغم، الذي
نقاه القمر والماء.

ويقول سعدي يوسف[٦٢]:
مطرٌ ينزلُ في شبهِ رذاذٍ
وأنا، في خيمةٍ تلمسُها الأشجارُ، عند البحرِ

(٦٢) يوسف، الوحيد يستيقظ، ص٦١.

فانوسي الذي أوقدتُه قبلَ قليلٍ

لم يزلْ متّقداً

مرتجفَ الشّعلةِ...

في البعدِ

أرى مركبَ صيدٍ يبدأ الرّحلة

لا بأسَ، إذاً

ما دامتِ الأشياءُ تعني أنّها الأشياء

تعني أنني في نبضِها أدخل،

فيها...

إنّ العنوان المشترك للنّصّين لم يجعل أحدهما صورة مطابقة للآخر؛ فشاعر مثل سعدي يوسف تظلّ له رؤيته وخياراته الجماليّة التي تميّز صوته الخاصّ وطريقته الشّعريّة المتفرّدة. ومع أنّ قصيدة ريتسوس السّابقة توظّف الصّوت الخارجيّ، وتتّكئ على تعدّد الأصوات في تقديم رؤيتها، وأنّ قصيدة سعدي تعتمد في الأساس على صوت الأنا، فإنّ كلتا القصيدتين تنطلقان، مع ذلك، من أجواء متقاربة: حضور الماء/البحر، السّفينة/مركب الصّيد. فضلاً عمّا يُلحظ من رؤيا متمكّنة في النّصّين، لعلّها تتبدّى في رغبة الذّات الواضحة في التّوحّد بالأشياء، والاستغراق في وقعها ووجودها الصّافيين: " أخذ ينصت إلى ذلك النّغم الذي نقاه القمر والماء: ريتسوس"، " لا بأس، إذاً ما دامت الأشياء تعني أنّها الأشياء، تعني أنني في نبضها أدخل، فيها: سعدي".

ويظهر هذا الجانب الشّكليّ في تأثّر سعدي يوسف بشعر ريتسوس أخيراً في عناوين بعض المجموعات الشّعريّة مثل "إيروتيكا"(٦٣)عند ريتسوس، و"إيروتيكا"(٦٤) عند سعدي يوسف. وهو أمر يقتضي من الدّارس الإشارة إلى ملمح بارز في شعريّة ريتسوس، بدا أثره- في الوقت ذاته- متمكناً من شعر سعدي يوسف، أعني الملمح الإيروتيكيّ. والقصيدة الإيروتيكيّة هي القصيدة التي تتّخذ من الجسد وحسيّته مجالاً لمقاربة موضوعها وانشغالاتها الفكريّة والجماليّة. ويعدّ ريتسوس من الشّعراء البارزين في تقديم هذا الجنس من الكتابة الشّعريّة(٦٥). وربّما كان لهذا الأمر أثرُه عند سعدي يوسف الذي أنتج بدوره عدداً من القصائد المندرجة في هذا النّوع

(٦٣) ريتسوس، البعيد، ص٣٠٦.

(٦٤) يوسف، سعدي، إيروتيكا، دار المدى، دمشق، ١٩٩٤؛ ولم أتمكن من الحصول على هذا الدّيوان، غير أنني عثرت على نماذج من هذه القصائد في بعض المواقع الالكترونيّة. انظر مثلاً: موقع ألف الالكترونيّ، www.aleftoday.com

(٦٥) ترجم هشام فهمي عددًا من قصائد ريتسوس الإيروتيكيّة. انظر نماذج منها في: موقع جهة الشّعر الالكترونيّ، www.jehat.com

الشّعريّ ضمّنها ديوانه الذي سبقت الإشارة إليه. ويلحظ المدقق في عدد من قصائد الشّاعرين تقارب الأجواء والثيمات التي تنطلق منها تلك القصائد، وهو أمر طبيعيّ؛ فالكتابة الإيروتيكيّة- بحكم اشتغالها في حقول دلاليّة متقاربة- تتشابه كثيراً في الموضوعات والمعالجات الشّعريّة، وإن جنح بعض هذه الكتابة مع ذلك إلى التّصوير الحسيّ المباشر، ومال بعضها الآخر إلى الإيحاء والإشارة المواربة البعيدة.

ولا بدّ من التّأكيد مرّة أخرى على أنّ هذا التّشابه بين عناوين هذه القصائد والمجموعات الشّعريّة لا يتضمّن أي دلالات سلبيّة، سوى دلالته على أنّ الاهتمام والاشتغال على النّصّ الشّعريّ، لدى كلا الشّاعرين، ينبع من تصوّرات واهتمامات متقاربة. وهو الأمر الذي يؤكّده قول سعدي يوسف في مقدّمة ترجمته لبعض قصائد ريتسوس التي سبق الإشارة إليها غير مرّة: "وقد ترجمت القصائد (...) في جوّ من اللّهفة والقرب، بحيث خُيّل إليّ أنني أقترب – أحياناً- من لحظات كتابته لقصيدته"(٦٦).

خاتمة

يتّضح ممّا سبق الأثر الذي تركه شعر يانيس ريتسوس في الشّعر العربيّ الحديث وشعر سعدي يوسف تحديداً. وقد بيّنت هذه الدّراسة أبرز ملامح هذا التّأثير، والتي يمكن إجمالها بما يأتي:

- التقاط تفصيلات الحياة اليوميّة، واستحضار صورها الغائبة والمهملة التي لا تسترعي في كثير من الأحيان النّظرة العابرة لإضفاء معان جديدة عليها.
- الاقتصاد في استخدام اللغة المجازيّة والاستعاريّة، واستثمار إمكانيات النّثر المتعدّدة، في المقابل، لإنتاج قصيدة متخفّفة إلى حدّ بعيد من صور البلاغة التقليديّة.
- توظيف السّرد بما يوفّره من تغييب للذّات، وحدّ للغنائيّة والمباشرة في تقديم رؤية القصيدة.
- مقاربة الموضوع الشّعريّ من زاوية تصويريّة توظّف وسائل الفنّ التشكيليّ وتقنيات التّشكيل البصريّ الكتابيّة من تقسيم وحذف وفراغ وغيرها.
- بناء القصيدة بناءً يتسم بالمباغتة وتحوّل الأشياء تحولاً مفاجئًا، وغالباً ما يتجسّد ذلك في خاتمة القصيدة التي كثيرًا ما تفاجئ القارئ وتكسر أفق توقعه من خلال استثمار بعض الأساليب التّعبيريّة كالمفارقة والمبالغة والصّورة الغريبة الموحية.

ويجدر القول في خاتمة هذه الدّراسة أنّ هذه الملامح والسّمات الشّعريّة التي تميّزت بها قصيدة سعدي لم تكن بتأثير فقط من شعر ريتسوس دون غيره؛ فالتّجربة الشّعريّة لشاعر مثل سعدي يوسف أعقد من أن تختزل في هذا المؤثّر تحديداً؛ فهي تجربة ممتدّة جاء تشكّلها من جملة

(٦٦) ريتسوس، إيماءات، ص٣.

روافد ومؤثّرات ثقافيّة وحياتيّة متنوِّعة تكوّنت عبر عقود زمنيّة طويلة. غير أنّ شعر ريتسوس يبقى، مع ذلك كلّه، من جملة هذه المؤثّرات دون ريب.

المصادر والمراجع

- بيين، بيتر. (١٩٨٥). كافافي. كازنتزاكس. ريتسوس. ترجمة: سعاد فركوح. دار منارات للنشر. عمّان.
- التوحيديّ، أبو حيّان. (١٩٤٢). الإمتاع والمؤانسة. صححه وضبطه وحققه: أحمد أمين وأحمد الزين. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة.
- حيدر، جمال. (١٩٩٧). الصّيف الأخير: دراسة في أعمال يانيس ريتسوس الإبداعيّة. ط١. المركز الثقافيّ العربيّ. الدار البيضاء. بيروت.
- خوري، إلياس. (١٩٩٠). الذّاكرة المفقودة: دراسات نقديّة. ط٢. دار الآداب. بيروت.
- درويش، محمود. (٢٠٠٤). لا تعتذر عمّا فعلت. ط١. رياض الريس للكتب والنشر. بيروت. لندن.
- درويش، محمود. (٢٠٠٩). كزهر اللّوز أو أبعد. ط٣. رياض الريس للكتب والنشر. بيروت. لندن.
- الرواشدة، سامح. (١٩٩٧). "تقنيات التشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ المعاصر". مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات. جامعة مؤتة. ١٢(٢). ٥٠١-٥٤٢.
- ريتسوس، يانيس. (١٩٧٩). إيماءات. ترجمة: سعدي يوسف. دار ابن رشد. بيروت.
- ريتسوس، يانيس. (١٩٩٤). قصائد للحريّة والحياة. ترجمة: فاروق فريد. دار السّاقي. منشورات اليونسكو. بيروت.
- ريتسوس، يانيس. (١٩٩٧). البعيد: مختارات شعريّة شاملة. ترجمة وتقديم: رفعت سلام. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. القاهرة.
- ريتسوس، يانيس. إيروتيكا. ترجمة: هشام فهمي. موقع جهة الشّعر الالكترونيّ: www.jehat.com
- شبانة، ناصر. (٢٠٠٢). المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث: أمل دنقل. سعدي يوسف. محمود درويش نموذجاً. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- شمس الدّين، محمّد علي. في حوار لـ"المستقبل". جريدة المستقبل. العدد ٣٦٣٠. ٢١ نيسان ٢٠١٠. www.almustaqbal.com
- صالح، فخري. (١٩٩٨). شعريّة التفاصيل: أثر ريتسوس في الشّعر العربيّ المعاصر. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- صالح، فخري. (١٩٩٦). سعدي يوسف: شعريّة قصيدة التفاصيل. مجلّة فصول. المجلد ١٥. العدد ٣. القاهرة. ص١٤١- ١٤٩.
- الصمادي، امتنان. (٢٠٠١). شعر سعدي يوسف: دراسة تحليليّة. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.

- عصفور، جابر. (٢٠٠٣). سعدي يوسف: شاعر مرتحل عبر المنافي. مجلّة العربيّ. العدد ٥٣٠. وزارة الإعلام. الكويت. ص٨٠-٨٥.
- العلاق، علي جعفر. (٢٠٠٢). الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة. ط١. دار الشروق. عمان.
- فضل، صلاح. (١٩٩٥). أساليب الشّعريّة المعاصرة. ط١. دار الآداب. بيروت.
- قاسم، سيزا. (٢٠٠٦). المفارقة في القصّ العربي المعاصر. مجلة فصول. العدد٦٨. القاهرة. ص١٠٥-١٢٠.
- القاسم، نضال. يانيس ريتسوس: شاعر الحريّة والتفاصيل. موقع الإمبراطور الالكترونيّ: www.alimbaratur.com
- كافافي، قسطنطين. (١٩٧٩). وداعاً للإسكندريّة التي تفقدها. ترجمة: سعدي يوسف. دار الفارابي. بيروت.
- لوركا. (١٩٨١). الأغاني وما بعدها. ترجمة: سعدي يوسف. دار ابن رشد. بيروت.
- المحسن، فاطمة. (١٩٩٩). وصف الأشياء: النّزعة التصويرية وقيم النّثر في شعر سعدي يوسف. مجلّة نزوى. العدد ٢٠. مسقط. ص٥١-٦١.
- ميويك، د. سي. (١٩٩٣). المفارقة. ضمن: موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. ط١. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر. بيروت. ص٩-١١٧.
- ويتمان، والت. (١٩٧٦). أوراق العشب: مختارات. ترجمة: سعدي يوسف. وزارة الإعلام. بغداد.
- يوسف، سعدي. (١٩٩٣). جنّة المنسيات. ط١. دار الجديد. بيروت.
- يوسف، سعدي. (١٩٩٣). الوحيد يستيقظ. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- يوسف، سعدي. (١٩٨١). يوميّات الجنوب يوميّات الجنون. ط١. دار ابن رشد للطباعة والنشر. بيروت.
- يوسف، سعدي. (١٩٩٤). كلّ حانات العالم: من جلجامش إلى مراكش. ط١. المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر. بيروت.
- يوسف، سعدي. (١٩٩٥). الأعمال الكاملة. ثلاثة مجلّدات. ط٤. دار المدى. دمشق.
- يوسف، سعدي. الخطوة السّابعة. موقع سعدي يوسف الالكترونيّ: www.saadiyousif.com
- يوسف، سعدي. قصائد إيروتيكيّة. موقع ألف الالكترونيّ: www.aleftoday.com